



**You have downloaded a document from**  
**RE-BUS**  
**repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Zwischen Sein und Schein. Die Ambiguität des Phantastischen in den Erzähltexten von Eddie M. Angerhuber

**Author:** Nina Nowara-Matusik

**Citation style:** Nowara-Matusik Nina. (2011). Zwischen Sein und Schein. Die Ambiguität des Phantastischen in den Erzähltexten von Eddie M. Angerhuber. W: E.Jurczyk, A. Jackiewicz (red.), "Dialog der Sprachen, Dialog der Kulturen" (s. 150-160). Zabrze : Nauczycielskie Kolegium Języków Obcych w Zabrzu



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Zwischen Sein und Schein. Die Ambiguität des Phantastischen in den Erzähltexten von Eddie M. Angerhuber

Der berühmte Phantastik-Forscher Tzvetan Todorov behauptet, dass es im 20. Jahrhundert keine Phantastik mehr gebe<sup>1</sup>. Dieses Diktum mutet kontrovers an und bedarf ohne Zweifel einer Überprüfung. Wie es Robert Stockhammer auf den Punkt bringt, gebe es im 20. Jahrhundert keine Phantastik, die Todorovs Definition entsprechen würde<sup>2</sup>. Jedoch ist die Todorovsche *Einführung in die phantastische Literatur* nach wie vor der Wegweiser und das Standardwerk in Sachen Phantastik, in welchem grundlegende Kriterien zur Analyse phantastischer Texte aufgestellt wurden.

Todorovs Untersuchung oszilliert um den Begriff der Unschlüssigkeit, also des Schwankens zwischen der logischen und irrationalen Erklärung einer scheinbar übernatürlichen Begebenheit<sup>3</sup>. Seine Ausführungen sind auf der einen Seite der Rezeptionsästhetik, auf der anderen dem Strukturalismus verpflichtet. Im Bereich der Rezeptionsästhetik bewegt sich der Forscher, wenn er die wichtigste Bedingung des Phantastischen formuliert, dass die genannte Unschlüssigkeit von dem impliziten Leser des Werkes empfunden werden soll. Struktural ist dagegen seine als fakultativ bezeichnete Forderung, die Unschlüssigkeit solle einen der Protagonisten des Werkes betreffen. Somit verschiebt Todorov die Analyse des Phantastischen auf die werkimmanente Ebene, wobei er auf bestimmte Verfahren verweist, die jene Unschlüssigkeit erzeugen können. Diese sind die Modalisation der Sprache, die darin besteht „gewisse einführende Wendungen zu gebrauchen, die ohne den Sinn des Satzes zu ändern, die Beziehung zwischen dem Subjekt des Aussagens und der Aussage modifizieren“<sup>4</sup> und der Rückgriff auf das Präteritum, der „eine Distanz

1 Vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz, Caroline Neubauer, Frankfurt am Main 1992.

2 Robert Stockhammer: „Phantastische Genauigkeit“. *Status und Verfahren der literarischen Phantasie im 20. Jahrhundert*. In: Gerhard Bauer / Robert Stockhammer (Hrsg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2000, S. 21-35, hier S. 25.

3 T. Todorov: *Einführung...*, a. a. O. S. 26.

4 Eben da, S. 37. Ähnliches bringt Thomas Wörtche zur Sprache, wenn er sagt, dass die Modalisation der Sprache ein „besonders ausgezeichnete[s] Verfahren zur Zerrüttung einer gesicherten Erzählperspektive und somit auch zur Ambivalentisierung des Dargestellten“ sei. Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Diss., Meitingen 1987, S. 102. Zit. nach: Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen und Basel 2001, S.161.

zwischen handelnder Person und Erzähler [schafft], und zwar auf die Weise, dass die Position der letzteren für uns nicht erkennbar ist.“<sup>5</sup>

Auch für die Literaturwissenschaftlerin Marianne Wünsch nimmt das Todorovsche Kriterium der Unschlüssigkeit eine zentrale Position ein. Wünsch geht ebenfalls von der innenliterarischen Perspektive aus, wobei sie mit dem Wort „Erklärungsstruktur“<sup>6</sup> operiert: Das Phantastische sei durch eine spezifische Erklärungsstruktur im Text charakterisiert, d. h. das Spiel mit den möglichen Erklärungen eines ungewöhnlichen Ereignisses ist eine der Bedingungen des Phantastischen. Um mit der Forscherin zu sprechen:

Mindestens eine Figur des Textes muss zunächst das [phantastische – N. N.] Phänomen wahrnehmen, dieses *wahrnehmende Subjekt* kann das Phänomen für real halten oder für nicht-real halten, indem es etwa eine Sinnestäuschung annimmt, aber es kann auch sukzessiv zwischen beiden Annahmen schwanken oder simultan zwischen beiden unentschieden zögern<sup>7</sup>.

Die Forscherin nimmt an, dass die Phantastik kein Genre, sondern eine „narrative Struktur“<sup>8</sup> ist: es ist ihr nicht daran gelegen, ähnlich wie es Todorov macht<sup>9</sup>, die Entscheidung zu treffen, ob ein Text als Ganzes phantastisch sei oder nicht. Sie bedient sich in diesem Zusammenhang des Begriffs der phantastischen Literatur, mit dem Texte bezeichnet werden, „in denen das Fantastische dominant ist“<sup>10</sup>. Diese phantastische Struktur manifestiert sich im Text vor allem auf der Ebene der Ereignisse, der „histoire“<sup>11</sup>.

Auf Todorovs *Einführung...* basiert gegebenenfalls die Untersuchung *Theorie der phantastischen Literatur* von Uwe Durst, welche sich ebenfalls auf der textinternen Ebene bewegt. Der Forscher stellt darin einen hilfreichen Katalog von Leitfragen zur Analyse des Phantastischen dar. Durst geht davon aus, dass sich die Phantastik vor dem Hintergrund der Poetik des Realismus konstituiert. Wie der Forscher behauptet, seien „realistische Verfahren als Spolien im Gebäude des Wunderbaren zu verstehen“<sup>12</sup>. Zu diesen realistischen Verfahren zählt er in Anlehnung an Jakobson das Vorkommen vieler Details, die für den

5 T. Todorov: *Einführung...*, a. a. O., S. 38.

6 Marianne Wünsch: *Die fantastische Literatur der frühen Moderne*. (1890-1930). München 1991. S. 45.

7 Ebd. S. 44.

8 Marianne Wünsch: *Die fantastische Literatur...* a. a. O., S. 13.

9 Laut Todorov ist ein Werk der phantastischen Literatur dann zuzuordnen, wenn die von dem Leser empfundene Unschlüssigkeit über das Werkende hinausgeht.

10 M. Wünsch: *Die fantastische Literatur...* a. a. O., S. 13.

11 M. Wünsch: *Die fantastische Literatur...* a. a. O., S. 16.

12 Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen und Basel 2001, S. 155.

Verlauf der Geschichte überflüssig seien, „die Verarbeitung außerliterarischer Personen und Topographien“, „die Verwendung von Soziolekten“, „eine kritisch-aufklärerische Haltung“<sup>13</sup> und die „explizite Wirklichkeitsbehauptung“<sup>14</sup>. Auf der realistischen Spolie entstehe das Phantastische, für welches folgende Verfahren konstitutiv seien: „das realitätssystemische Rätsel“, „der destabilisierte Erzähler“ und die „Motivierung“<sup>15</sup> (die Möglichkeit, im Text handelt es sich um traumhafte Visionen, Sinnestäuschungen, psychische Krankheit u. Ä.).

Die hier kurz referierten Phantastik-Theorien verweisen auf konkrete Mittel, mit denen die phantastische Unschlüssigkeit auf der Ebene des Textes hergestellt wird<sup>16</sup>. Zugleich stellen sie ein nützliches struktureles Instrumentarium dar, mit Hilfe dessen die Ambivalentisierung des Dargestellten untersucht werden kann.

Dieses Instrumentarium soll im Folgenden bei der struktural<sup>17</sup> orientierten Analyse des Phantastischen in drei Erzähltexten der deutschen Gegenwartsautorin Monika Angerhuber behilflich sein. Monika Angerhuber (geb. 1965) ist unter dem männlichen Pseudonym Eddie<sup>18</sup> in dem phantastischen Literaturbetrieb bekannt. Ihre Werke, vorwiegend kurze Erzähltexte, die man

13 U. Durst: *Theorie...* a. a. O., S. 93-94.

14 Ebd. S. 155.

15 Ebd. S. 151-173.

16 Interessant sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen Andrzej Zgorzelskis, der zwischen den Begriffen Phantastik und das Phantastische eine Trennungslinie zieht. Der polnische Forscher verankert die Phantastik auf der Ebene des Textes. Laut ihm erscheine die Phantastik in einem Werk erst dann, wenn ein Bruch mit den inneren Gesetzen seiner Welt, die am Anfang des Textes festgelegt wurden, vollzogen wird. Über diese Gesetze entscheidet der Text selbst und den Bruch kann man an den Reaktionen der Protagonisten, die zu der innerliterarischen Welt gehören, ablesen. Das Erscheinen der Phantastik zieht nach sich das In-Frage-Stellen der erzählten Welt von dem Erzähler. Das Verhältnis des Lesers zu dem Dargestellten ist dabei ohne Bedeutung. Das Phantastische verortet Zgorzelski dagegen auf der Ebene des Rezipienten und definiert es als subjektive und intersubjektive Folgen des Semantisierungsprozesses, also des Versehens mit der Bedeutung im Laufe des Schaffens oder im Laufe der Aufnahme. Die Spannung zwischen der Phantastik und dem Phantastischen im Prozess der Aufnahme sei einer der wichtigsten Faktoren, welche die Bedeutungsstruktur eines Werkes dynamisieren. Vgl. Andrzej Zgorzelski: *Fantastyka. Utopia. Science-Fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa 1980, S. 17-28.

17 Die strukturelle Analyse eines literarischen Werkes sollte meines Erachtens gerade im Grundstudium der Germanistik und an Fremdsprachenkollegs als eine notwendige Fertigkeit geschult werden, die einer vertieften Interpretation eines literarischen Werkes vorausgehen und dabei behilflich sein sollte. Die strukturelle Methode hat auch gerade für Studenten, die ihre literaturwissenschaftliche Kompetenz in der fremden Sprache erst entwickeln, den entscheidenden Vorteil, dass sie den Text an sich in den Mittelpunkt der Analyse rückt und das außertextuelle Hintergrundwissen (über den Autor, die Epoche, den Entstehungskontext u. Ä.), das von den Studenten erst erworben wird, in den Hintergrund treten lässt. Der strukturelle Ansatz kann sich auch deswegen als nützlich erweisen, weil er eine vertiefte Textarbeit verlangt und so den Ausgangspunkt für eine hermeneutisch orientierte Lektüre bilden kann. Mehr über die Probleme der fremdsprachigen Literaturdidaktik schreibt Ewa Turkowska: *Einige Fragen zu Stand und Perspektiven der Literaturdidaktik in Polen*. In: „Europejczycy 3“, (2)/2002, S. 27-40., oder: Ewa Turkowska: *Literaturvermittlung in der Deutschlehrausbildung. Praxis und Theorie*. Radom 2006.

18 Ihr Pseudonym sei als eine Hommage an den von ihr verehrten Edgar Allan Poe zu verstehen.

der Science-Fiction, Fantasy, Gruselliteratur oder auch dem Märchen zuordnen könnte, scheinen für die Zwecke des vorliegenden Artikels besonders geeignet zu sein, da sie, wie man dem Nachwort zu ihrem wohl bekanntesten Erzählband *Die verborgene Kammer* (1998), „für sich selbst sprechen [sollen], ohne daß vorgefaßte Meinungen über ihren Autor bei der Lektüre stören können“<sup>19</sup>. Der Leser sollte also Angerhubers Werke unvoreingenommen lesen und sich dabei auf das autonome Kunstwerk, den literarischen Text an sich, konzentrieren.

Monika Angerhuber evoziert die phantastischen Ereignisse in den ausgewählten Werken immer vor einer realistischen Kulisse. Der Text *Solo für eine Königin* beschreibt das Treffen zweier Studienfreundinnen, die sich nach jahrelanger Trennung wieder sehen. Dass es sich hiermit um eine realistische Geschichte handelt, wird durch den Verweis auf wirklich existierende Orte, Personen und Gegenstände unterstrichen. Die Ich-Erzählerin, Ann, besucht ihre Freundin Laura, die mit ihrem Mann in London, am Alexander Square, wohnt. Neben London werden im Text die Schweiz, Berlin und Salisbury erwähnt, aber auch solche Persönlichkeiten wie Queen Victoria, Patricia Highsmith und Conan Doyle. Nichts desto weniger erfährt man, dass die Protagonisten Martini oder den Rotwein Barolo trinken. Den realistischen Effekt betonen noch detailreiche Beschreibungen, die den Text durchziehen und welche keine Bedeutung für den Verlauf der Geschichte haben, wie z. B. die folgende: „[...] wir tranken Tee. Wunderbaren, englischen Orange Spice Royal-Tee, fein abgeschmeckt mit Gewürzen, ein Genuß für die Sinne. Das goldbraune Getränk zauberte feine, sich kräuselnde Dampfschwaden, zierlichen Jugendstilmustern ähnelnd, aus den dünnwandigen Porzellantassen“<sup>20</sup>.

In diese realistisch eingerichtete Welt schleicht sich jedoch das Phantastische ein, das stufenweise in das Geschehen integriert wird. Die erste Stufe, die das Phantastische quasi vorbereitet, ist der unheimlich anmutende Handlungsort. Alexander Square ist ein verfallenes Stadtviertel und das von Laura und ihrem Ehemann Charles bewohnte Haus ist ein altes viktorianisches Gebäude. Der Schauplatz lässt eine gruselige Stimmung aufkommen, die die vielen Verweise auf Gespenstergeschichten noch verstärken. Vor dieser beunruhigenden Kulisse entwickelt die Ich-Erzählerin ihren Bericht über den Besuch bei der Schulfreundin. Die Freundinnen verbringen gemeinsam einige Tage und Ann bekommt Einblick in das alltägliche Leben ihrer Freundin, die mit ihrem Mann eine anscheinend glückliche Ehe bildet. Doch gewisse Unstimmigkeiten im Verhalten und Aussehen der Freundin lassen die

---

<sup>19</sup> Jürgen Thomas: *Von Innenräumen ferner Seelenleben. Ein kurzer Gang durch das Werk Eddie M. Angerhubers*. In: Eddie M. Angerhuber: *Die verborgene Kammer. Seltsame Visionen*. Kerpen 1998. S. 169-174, hier S. 169 (= Edition Metzengerstein. Band 7).

<sup>20</sup> Eddie M. Angerhuber: *Das Gesicht der Kali*. In: (Dies.): *Das Anankastische Syndrom. Erzählungen*. Berlin 2002, S. 83-108, hier S. 92.

Ich-Erzählerin vermuten, dass der Schein trügt. Das seltsame Betragen von Laura bildet die zweite Stufe, auf der das Phantastische zum Vorschein kommt. Zunächst fällt der Erzählerin auf, dass Lauras Haut von einer ungesunden Blässe gekennzeichnet ist und dass sie im Übermaß zum Alkohol greift. Mit der Zeit schöpft sie den Verdacht, dass die Freundin Probleme in ihrer Ehe hat und diese durch Alkoholkonsum zu lösen versucht. Die Ich-Erzählerin versucht also, eine logische Erklärung für das bizarre Gebären der Freundin zu finden. Während Ann eine rationale Weltsicht repräsentiert, steht Laura für den zu der phantastischen Erklärung neigenden Protagonisten, dessen Bericht alles andere als eindeutig ist. Bedeutend ist in diesem Zusammenhang, dass Laura selbst ihren Selbstzweifel zum Ausdruck bringt und somit ihre Aussage relativiert:

‘Ich glaube weder an die Wissenschaft noch an die Magie. Jeder behauptet etwas anderes – Hauptsache, man glaubt daran. Aber ich habe Zweifel [...]. Zweifel, an mir, an der Welt, an allem. Zweifel eben, im wahrsten Sinne des Wortes. Ich bin mir meiner Sache nicht sicher.’  
Es klang wie: ich bin mir meiner selbst nicht sicher<sup>21</sup>.

Die rationalistischen Deutungsversuche seitens der Erzählerin werden im weiteren Verlauf der Geschichte durch Laura konterkariert. Eines Abend verrät Laura ihrer Freundin ihr Geheimnis: sie habe nämlich auf dem Dachboden ihres Hauses ein mit Schuppen bedecktes Bett entdeckt, das sie wegen des Gestanks anwiderte aber zugleich unheimlich anzog. Als sie sich dem Bett näherte, hatte sie den Eindruck, dass sie von einem Gespenst angefasst worden sei. Das Gespenst sei der Geist des verstorbenen Hausbesitzers, der an einer exotischen Hautkrankheit, dem Gesicht der Kali, gestorben sei. Dieses Gespenst suche Laura jede Nacht auf:

‘Er ist zu mir gekommen, der Mann mit dem schwarzem Bart. Ich habe ihn nur im Mondlicht gesehen, denn er würde sich hüten, eine Lampe anzuzünden [...]. Seine Augen brennen, unersättlich [...]. Er hat mich vergewaltigt, der Mann mit dem Bart. Sein Körper ist ganz bedeckt mit Hautschuppen, bläulich-violett, wie ein Fisch [...]. Ich habe ihn gehaßt, Ann. Ich konnte mich nicht wehren – ich habe ja geschlafen, nicht wahr? Wie kann man sich da wehren, im Schlaf? Die Träume kommen und gehen, wie sie wollen, so kam und ging auch er [...]’<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> M. Angerhuber: *Das Gesicht der Kali...* a. a. O., S. 96-97.

<sup>22</sup> Ebd. S. 105

In Lauras Geständnis zeigt sich wieder die phantastische Ambiguität: möglicherweise wird sie von einem Gespenst gequält, es ist aber auch anzunehmen, dass sie unter Alpträumen leidet. Die Ich-Erzählerin Ann neigt wiederum der logischen Erklärung, wenn sie Lauras nächtliche Erlebnisse als Einbildung oder Krankheit abzutun versucht:

Was ist mir Laura nur geschehen? Ich kannte das Mädchen aus dem Internat, das so gern Gespenstergeschichten las, aber nicht die hysterische junge Frau, die sich erotische Eskapaden mit einem leprösen Gespenst einbildete. Sie mußte krank sein – aber das zu beurteilen, lag außerhalb meiner Kompetenz<sup>23</sup>.

Allmählich kommt die Erzählerin zur Überzeugung, dass ihre Freundin wahnsinnig ist: „[...] aber sie sprach weiter, ohne auf mich zu achten, wobei der Wein in ihrem Glas auf- und ab, hin- und her schwappte wie ein absurder Pegelmesser für den Grad ihres imaginierten Wahnsinns“<sup>24</sup>.

Die Gegenüberstellung zweier Sichtweisen, die der Erzählerin und der Protagonistin, die einander widersprechen, lässt die Ungewissheit hinsichtlich des Dargestellten entstehen. Während Ann mit Distanz und kühler Überlegenheit dem Ungewöhnlichen entgegentritt, symbolisiert Laura den hysterischen Diskurs, der für das Übernatürliche offen ist.

Die phantastische Doppelbödigkeit des Textes wird am Ende noch zugespitzt, als die die Rationalität versinnbildlichende Ann von einer Nachbarin des Hauses ihrer Freundin hört, dass der ehemalige Hausbesitzer an dem Gesicht der Kali, der kolonialen Hautkrankheit, gestorben ist. Das Phantastische kommt somit wieder ins Spiel und lässt das rationale Weltbild der Erzählerin schwanken.

Ein ähnliches Verfahren, das darin besteht, die erzählte Welt aus den Augen zweier, sich widersprechender Perspektiven darzustellen, wird auch in der Kurzgeschichte *Sphinx Ligustri* verwendet. Auch diesmal handelt es sich um personale und äußerst subjektive Sichtweisen, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen. Eine besondere Rolle spielt dabei die Komposition der Kurzgeschichte, die auf dem Prinzip der Binnen- und Rahmenhandlung baut. Den äußeren Rahmen bildet der Bericht eines männlichen Erzählers, der von dem Tod seines lange nicht gesehenen Freundes Mertes erfährt und welcher seine Tagebücher geerbt bekommt. Die Tagebücher enthalten die Binnengeschichte: es sind Aufzeichnungen eines alleine lebenden, älteren Mannes, eines verschrobenen Sonderlings, der in seinem abgeschiedenen Haus okkultistischen Praktiken nachgeht, in welchen die Schmetterlinge eine

<sup>23</sup> M. Angerhuber: *Das Gesicht der Kali*... a. a. O., S. 107.

<sup>24</sup> Eben da, S. 105.

zentrale Rolle spielen. Mertes glaubt, die Schmetterlinge kommunizieren durch Telepathie. Er ist auch davon überzeugt, ihre geheime Sprache entdeckt zu haben. Diese Entdeckung scheint ihm den Schlüssel dazu gegeben haben, seine seit vielen Jahren vermisste Geliebte Eruca zu finden. Aus seinen Notizen erfährt man, dass sie jahrelang in den Trümmern eines Hauses verschüttet lag und dass Mertes sie aus dem ‚Graben‘ in seine Wohnung brachte. Doch soll es sich um keine wirkliche Frau, sondern eher um eine riesige Schmetterlingsraupe gehandelt haben, die ihren Retter am Ende umgebracht haben soll. Der Autor der Tagebücher ist in die irrealen Welt völlig eingetaucht und scheint den Kontakt zur Außenwelt vollständig verloren zu haben, doch er glaubt fest an seine Entdeckungen und berichtet enthusiastisch von der Kommunikation mit den Schmetterlingen und dem Wiedersehen mit seiner geliebten Eruca:

*... Ich habe sie gefunden. Ich habe sie wirklich gefunden! Schönes, unfertiges, zartes Ding! Die Haut ihres Körpers ist bedeckt mit bunten Chiffren, mit hornigen Höckern, mit Ausbuchtungen nicht ohne Anmut [...]. [Ich habe] ein hauchfeines Vibrieren in meinem Gehirn gespürt, ihre Stimme, wie ein Zirpen so dünn nur [...]. Ich nahm sie in die Arme, erstaunt über ihren nachgiebigen und schlaffen Körper: Wie ein Sack, aber ein schöner, seidener, bunter Sack in Hellgrün, Weiß und Violett. Sie war so klein und fragil wie ein Schulkind [...]. [Ich bin] mit ihr nach Hause gefahren [...] – Eruca, du gehörst mir, endlich, endlich sind wir vereint<sup>25</sup>.*

An keiner Stelle des Tagebuches findet sich ein eindeutiger Hinweis darauf, was für Wesen Eruca wirklich war. Die Enträtselung der Geschichte erschwert darüber hinaus die Form des Tagebuchs. Die Tagebücher sind an sich eine überaus subjektive literarische Gattung, die formalästhetisch aus Fragmenten bestehen und keine geschlossene Ganzheit bilden müssen. So ist es auch in diesem Falle: die Aufzeichnungen von Mertes sind auf verschiedene Tage und Jahre datiert und haben einen fragmentarischen Charakter. Sie sind von Gedankensprüngen gekennzeichnet, die die Erschließung der tatsächlichen Ereignisse erheblich erschweren. So wie die Tagebücher lückenhaft sind, so ist auch das Wissen des Erzählers, Doktor Caninus, über seinen Freund unvollständig. Seine Rekonstruktion der letzten Tage von Mertes kann nur auf Vermutungen bauen. Mit einem eher wissenschaftlichen Interesse studiert er die Tagebucheintragungen seines Freundes, den er als einen geistig Kranken abstempelt:

<sup>25</sup> Eddie M. Angerhuber: *Sphinx ligustri*. In: (Dies.): *Die verborgene Kammer. Seltsame Visionen*. Kerpen 1998. S. 9-22, hier S. 21 (= Edition Metzengerstein. Band 7). Kursiv gedruckt im Original.



Nach den paar Minuten Lesepause war mir einiges klar geworden: Mertes mußte nach den Vorfällen des Krieges [...] auf eine sanfte und schleichende Art verrückt geworden sein. Er hatte seinen Verstand auf eine zurückhaltende Weise verloren, die niemand Verdacht schöpfen ließ<sup>26</sup>.

Was genau Mertes während des Krieges durchmachen musste, wird nicht gesagt, aber eine nachvollziehbare Erklärung für seinen scheinbaren Wahnsinn wird dadurch nahe gelegt. Doch auch ähnlich wie in *Das Gesicht der Kali* bringt das Ende des Textes eine unerwartete Destabilisierung des Erzählten. Doktor Caninus scheint dem Bericht des Freundes, den er doch für wahnsinnig hielt, Glauben zu schenken. Den auf diese Weise erzeugten Effekt der Ambiguität des Phantastischen verstärkt dabei die Modalisation der Sprache, vorzugsweise die Verwendung des hypothetischen Konjunktivs:

Aber am Schluß erscheint es mir fast so, als hätte er etwas anderes, ganz und gar *Fremdartiges*, mit nach Hause gebracht [...]. Es würde mich nicht wundern, wenn man an Mertes' Überresten Spuren, was sage ich – Abdrücke, vielleicht auch Brandzeichen – wie von vielen kleinen Insektenfüßen gefunden hätte; in der Art etwa, wie sie ein Tausendfüßler oder eine riesige *Schmetterlingsraupe* hinterlassen müssten<sup>27</sup>.

Ein ungelöstes Rätsel, das zur Ambivalentisierung des Dargestellten beiträgt, beinhaltet ebenfalls die Kurzgeschichte<sup>28</sup> *Madame Mosca*. Das Geschehene wird diesmal aus der personalen Perspektive nur eines Erzählers geschildert. Der Ich-Erzähler ist ein Beamter, dessen monotone Existenz durch eine unerwartete Erbschaft auf den Kopf gestellt wird. Im Jahre 1962 verweist er nach Freiburg, um seine Erbschaft anzutreten. Er wird zum Besitzer eines Hauses am Komturplatz. Diese genauen Ortsangaben erhöhen die Glaubwürdigkeit seines Berichtes, doch seine Wahrnehmung der Welt lässt ihn als einen unzuverlässigen Erzähler einstufen. Seine Unzuverlässigkeit offenbart sich, als er sich in der Nähe von Madame Mosca befindet. Die Madame ist eine Gesang- und Klavierlehrerin, die in ihrer Wohnung, die sie von dem Erzähler mietet, Musikunterricht gibt. Der Held fühlt sich in ihrer Anwesenheit übermüdet und scheint nicht im Stande zu sein, objektive Urteile über die ihn umgebende Realität zu fällen:

---

26 Eddie M. Angerhuber: *Sphinx ligustri*... a. a. O., S. 18.

27 Eben da, S. 22. Kursiv gedruckt im Original.

28 Der Begriff der Kurzgeschichte wird hier nicht im Sinne der literarischen Gattung verwendet, es gilt eher als eine begriffliche Hilfskonstruktion.

Lichtfunken wanderten wie winzige, selbstständige Lebewesen durch den Raum und blendeten mich für einen Augenblick, in dem ich betäubt in meine Tasse starrte. Die tiefe Stimme der Dame, die zu einem Schnurren herabgesunken war, lullte mich ein; die überheizte Luft des Zimmers machte mich müde. Mit Mühe riß ich meine stierenden Augen von der Tasse los und machte einen Versuch, das Gespräch zu beenden [...]. Froh, ihrer Gegenwart entronnen zu sein, stieg ich mit unsicherem Schritt die Stufen zum ersten Stock hinauf. Mir war schwindelig, mein Kopf drehte sich, was wohl an der Hitze in ihrem Zimmer lag<sup>29</sup>.

Die Wahrnehmung der Welt von dem Helden ist eindeutig gestört: „Ich vergaß seine Anwesenheit [eines Schülers von Mosca – N. N.] irgendwann einfach, wenn mein Geist von der Hitze des Zimmers, der Schwüle des Parfüms und der Süße des Weins ausreichend benebelt war“<sup>30</sup>.

Die Ambivalenz des Phantastischen zeigt sich auch in der Art und Weise, wie Madame Mosca als literarische Figur konzipiert wurde: ihr korpulenter Körper und ihr langes Kleid, das sie immer an hat, stehen für das Geheimnis, das sie verbergen will. Doch auf der anderen Seite suggeriert sie durch ihre Erwähnung einer gewissen Hexe, die in Freiburg wirklich gelebt haben soll und durch ihr offenes Interesse für den Okkultismus, dass sie keine gewöhnliche Musiklehrerin ist. Der Ich-Erzähler charakterisiert sie wie folgt: „Alles an ihr schien eine einzige Täuschung zu sein – war ihr Leibesumfang auch nur gespielt, war sie unter ihrem Kleid jung und schlank?“<sup>31</sup>. Die Mehrdeutigkeit der Protagonistin ist darüber hinaus in ihrem Namen selbst versteckt: denn Mosca bedeutet auf Italienisch eine Schmeißfliege. Lidia Mosca scheint ein zwischen Sein und Schein beheimatetes Wesen zu sein: Halb-Mensch und Halb-Insekt, wobei ihre Zugehörigkeit zu der Insektenwelt ein quasi ‚fataler‘ Gegenstand suggeriert, den sie immer bei sich hat und der letzten Endes wahrscheinlich ihren Tod herbeigeführt hat. Es ist ein Bernsteinanhänger mit einer Fliege, der infolge des Kampfes, den sich Mosca mit ihrem Lieblingsschüler liefert und in welchen die Handlung kulminiert, verbrannt wird. Die Zerstörung des Anhängers verursacht, dass Mosca in sich zusammensackt und eine übergroße Fliege, die den Flammen entkommen ist, ihr Gesicht völlig bedeckt. Der Zusammenhang zwischen Madame und der Fliege wird nicht enthüllt. Der Ich-Erzähler bezeichnet den Kampf zwischen der Lehrerin und dem Schüler, dem er beiwohnte, als „die unglaublichen

29 Eddie M. Angerhuber: *Madame Mosca*. In: Markus Kastenholz, Timo Kümmel (Hrsg.): *Nocturno 5. Magazin für Phantastik*. Geisenheim (o. J.). S. 28-45, hier S. 32.

30 Eben da, S. 37.

31 Eben da, S. 42.

Ereignisse“<sup>32</sup>, wodurch er die Glaubwürdigkeit seines Berichtes in Frage stellt. Infolge der unerhörten Begebenheiten erlebt er einen Nervenzusammenbruch: „Ich lag unten vor der Haustür, ein zitterndes Bündel plappernden Blödsinns, bis die Leute mich fanden, die wegen der Flammen dort zusammenliefen“<sup>33</sup>. Der Ich-Erzähler entpuppt sich als ein unglaublicher Berichterstatter, der die Lösung des werkimmanenten Rätsels erheblich erschwert.

Die analysierten Erzähltexte liefern Beispiele für Textverfahren, mit denen die phantastische Ambiguität des Dargestellten erreicht werden kann. Monika Angerhuberspielt die realistische Welt gegen die phantastische aus, wobei sie zu Techniken greift, die von den Theoretikern der phantastischen Literatur als konstitutiv für die phantastische Ambiguität betrachtet werden.<sup>34</sup> Mit Vorliebe bedient sie sich des unzuverlässigen und unglaublichen Erzählers, um eine Destabilisierung des Berichtes zu erreichen. Die Doppeldeutigkeit wird auch durch die Modalisation der Sprache erreicht, die wiederum im Einklang mit der phantastischen Motivierung der Kurzgeschichten steht. Allen Texten ist auch das ungelöste Rätsel gemeinsam, das über das Ende der Geschichten hinausgeht.

Angerhubers Helden und Erzähler schwanken zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Wahnsinn, krankhaften Einbildungen, Sinnestäuschungen, Alkoholhalluzinationen und traumhaften Visionen. Sie stehen in einer Welt dazwischen, die so typisch für die klassische Phantastik<sup>35</sup> ist und aus welcher es scheinbar kein Entrinnen gibt<sup>36</sup>. Die Autorin bewegt sich im Umkreis der traditionellen Phantastik und schöpft aus deren klassischen Werken (allen voran Edgar Allan Poes). Sie greift die typischen Phantastik-Motive (das spuckende Haus, das Geheimnis der verfallenen Ruine, das Motiv des verrückten (Pseudo-)Wissenschaftlers<sup>37</sup>) auf, die sie miteinander kombiniert und umgestaltet. Die Autorin scheint ein postmodernes Spiel mit den traditionellen Formen und Motiven der klassischen Phantastik zu spielen, was sich bereits in der Schwierigkeit zeigt, ihre Texte einer bestimmten literarischen

---

32 Eben da, S. 43.

33 Eben da, S. 45.

34 Die Technik der grammatischen Zerrüttung des Dargestellten wird von der Autorin nicht verwendet, in ihren Texten finden sich auch keine Soziolekte.

35 Dazu werden in der einschlägigen Forschung vor allem Werke des 19. Jahrhunderts gezählt, aus der Feder solcher Autoren wie Hoffmann, Poe und Potocki.

36 Mit ihren Texten stellt Monika Angerhuber die anfangs zitierte Todorovsche These über den Tod der Phantastik im 20. Jahrhundert in Frage.

37 Einen Katalog von phantastischen Motiven hat Roger Caillois aufgestellt. Vgl. Roger Caillois: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): *Phaicon I*. Frankfurt/M. 1974, S. 44-83.

Gattung zuzuordnen<sup>38</sup>. Eine Untersuchung der Verwurzelung der Werke von Monika Angerhuber in der postmodernen Poetik wäre sicherlich interessant, sie bedürfte jedoch schon eines anderen methodologischen Herangehens.

---

38 Man könnte auf ihre Texte den Begriff der Mehrfachkodierung beziehen, der viele postmoderne Werke auszeichnet. Auffallend ist auch die Intertextualität ihrer Texte, wobei sie nicht nur mit literarischen Texten spielt, sondern auch mit filmischen Klassikern (In *Madame Mosca* ist es der Film *Suspiria*, ein Horror des italienischen Regisseurs Dario Argento). Somit könnte man die These riskieren, dass es sich in ihrem Falle um eine Bereicherung des etwas veralteten phantastischen Genres handelt.